

Evolution for Survival: Changes and Responses in Chinese Music to the West Since the 20th Century¹⁾

Yu Siu Wah

Darwinism

Natural selection and evolution are two weighty concepts overwhelmingly received by intellectuals of China since the beginning of the 20th century. Immediately following their translation into the Chinese language, the two terms and their related concepts have long haunted the Chinese for almost a century. Since the latter half of the Qing dynasty, successive military mil defeats and economic assaults by the Western powers, plus particularly Japan, led the Chinese to query their cultural “superiority” in the past and their “fitness” for survival when facing the continuous invasions by western powers. The impressive as well as destructive technology, advanced military strength, and a more systematic and open attitude towards knowledge

1) I would like to thank Professor Hyun Kyung Chae for her kind invitation, without which I would not be able to come to Korea. I am grateful to Ewha Womans University for her hospitality and excellent arrangement. Gratitude should go to Grace Chiang and Michael McClellan who read and edited my first draft which was presented in Korea; to Mary, my sister who never stops helping me to make my writing readable. I also thank Gwendoline Kam for helping out in locating relevant citations and bibliography, and for her refinement of my music examples.

of the West, drove the Chinese to admit their “inadequacy”, albeit reluctantly.

By the end of the Qing dynasty, reforms in the education system and the introduction of western knowledge led to many changes in both sciences and arts. However, all of the reforms were basically modeled on Western traditions and standards. China, once an arrogant cultural giant, now perceived herself as a dwarf, thus establishing and perpetuating a deep-rooted inferiority complex in the minds of her nationals. From the last imperial dynasty, to the Republican regime, and eventually through the present Communist government, such cultural positioning has largely remained unaltered.²⁾

2009 marks the two-hundredth anniversary of Charles Darwin’s birthday. Instead of extemporizing on Darwin’s theory, on which I am no expert, I will take a critical look at the “changes” or “improvements” that have been made to the music of China, ever since the introduction of Darwinian in the Chinese soil. I will focus on issues related to composition, aesthetics, and performance practice, as well as the social interactions involved.³⁾

Most Chinese at that time, and of today, believe that the musical

2) For a general update on imperial China, see Fairbank (1986); for modern China, see Hutchings (2001). On Chinese attitude towards Western powers and modernization, see Liao (1990) and for a more nuanced reading on history writing with reference to China, see Duara (1995).

3) Thanks to the remarkable lecture of Professor Mariko Hasegawa, the key-note speaker of the conference, which helps me to realize that my understanding on evolution has been along the line of social Darwinism rather than the genetic changes addressed in physical anthropology. My paper practically addresses the reception of Darwinism in China and the musical changes under the impact of his theory of evolution and survival as it was then perceived in China. Whether the musical changes cited here qualify as “genetic” or not requires further research and discussion.

culture of a nation has to evolve, or to progress gradually. If it does not change or “progress,” it will become extinct along with the nation. Most of the indigenous music traditions were, and still are, viewed as “outdated” by the majority of the population. Reform and progress seem to be unquestionable values in the discussion of culture, with the assumption that what was true in technologies and sciences, which were quite backward in China at that time, was also applicable to the arts, culture, and even to language. Therefore it was not surprising to learn that some intellectuals proposed strongly to Romanize or phonetize the Chinese language, and to abolish Chinese characters. This was also a time when Esperanto was enthusiastically advocated in the hope of developing one common language of the universe. All these were directly influenced by the Darwinian theories of natural selection and evolution of the species. That is, to evolve and progress, in order not to be extinct.

Having experienced the Republican era(1911-1949) and the establishment of the People’s Republic of China, music institutions on most levels of the Chinese society have largely positioned themselves as systematic and modern agents to “upgrade” Chinese music, and to apply up-to-date Western models to educate the masses, who were generally unexposed and uninitiated to Western culture. The degree of westernization has been a controversial issue among Chinese intellectuals since late Qing dynasty and during the early Republican era.¹⁾ As history unfolds, westernization did take place in China, however, the change(its angle and contents) has been partial and selective.

1) Dr. Hu Shi, for example, advocated wholesale westernization that initiated hot debate in the early 20th century. The controversy was taken up in Taiwan by the writer LiAo, a self-claimed disciple of Hu. For further discussion see Tozer(1970).

Translation

The Chinese translation of natural selection is rather intimidating. Huxley’s Tianyanlun (天演論, 1896-98), literally refers to a theory on evolution of the heavens. Likewise, Darwin’s evolution theory, hit China as some kind of national Book of Revelations. By the end of the 19th century, the poverty among the majority of uneducated Chinese, the corruption of the Manchu government and its conspicuous weakness in military affairs, had fostered among the intellectuals an imminent sense of danger - a fear of a possible collapse of the nation. To rescue the nation and her people from the brink of extinction, or more immediately, from being enslaved by Western powers, the only way is to learn from the west. They believed that in so doing, China would be better equipped and be able to move forward to a more advanced stage of “evolution,” to catchup, if not to compete, with the west.

The ideas proposed by Charles Darwin(1809 - 1882) and Thomas Huxley (1825-1895) also convey a certain sense of religious authority with their strong eschatological overtone. The Chinese title *tianyanlun* 《天演論》 sounds like “the theory of heavenly punishment,” *tianqianlun* 天譴論, which accentuates a sense of guilt among the Chinese towards their incompetence in handling the invasions of the powers. Darwin’s *The Origin of Species*(1860) was translated into Chinese in 1919 by MaJunwu 馬君武, much later than Huxley’s Theory of Natural Evolution by Yan Fu 嚴復(1898). A Chinese couplet frequently cited in text books most likely from Yan’s neat classical translation, encapsulates the theory of natural selection. Translating it back to

English, it reads like, “Creatures compete with each other for the nature to select (the fittest); (Only) those who can fit (in the natural environment) survive” 物競天擇, 適者生存.²⁾ In other words, those who are excellent in essence will win; those who are poor in essence will fail 優勝劣敗. It is by the law of nature that the strong ones will devour or defeat the weak 弱肉強食. Such obvious inspiration from the law of the forest accentuated the fear that a weak China would eventually be swallowed by the strong and greedy Western powers. All these translated into a compelling sense to struggle for survival within a cruel world of natural competition. The extra-territorial right and the most-favored nation status conceded to and enjoyed by Western powers in those days had often been cited as examples of a soon collapsing China or Shanghai as a sub-colony of the West.

Given the historical and political contexts outlined above, it was natural that China had been struggling to reform and evolve in order to survive the imminent possibility of extinction. Impressed by Western technology and military superiority, the Chinese shifted from ignoring and belittling, to admiring and aspiring to Western culture. Learning from the West had become the river of no return. Western knowledge and technology were introduced, translated and technologies applied. Western culture was accepted overwhelmingly, however, with the following undesirable conditions. In the first place, limited access to Western languages led to incomplete understanding of Western culture and thus inadequately informed decisions of selecting what to learn. Then, partial or total ignorance of Chinese cultural heritage led to

2) The couplet has been cited in the text books of social studies in high schools of the 1960s. It is so deeply ingrained in my mind that I can still recite it from memory after forty years. For a more scholarly discussion of it, see Shen Su-ru (1998) and Huang Ko-wu(2008).

arbitrary losses of traditional genres and displacement of valuable traditions and customs. Unfortunately, with the mentality of being technologically inferior and scientifically outdated, Chinese intellectuals were desperate to learn the “most advanced” of Western culture. In most cases, “the most advanced” turned out to be the most trendy, popular, or marketable in the West, and not necessarily those beneficial to the Chinese context. As a result, China’s modern culture has reformed and “evolved” into its present-day, superficially westernized version.

Music in Modern China

Social, cultural, political and historical reasons have deprived the Chinese of the chance of a comprehensive understanding of their musical genres and performing arts. Imperial monopoly of musical works by the court, moral and traditional positioning of music and performing arts, and most important of all, the self-centered world view, all served to mute people’s curiosity for art and music traditions of their own as well as of others.³⁾ To further aggravate the situation, the Communists’ well-instituted mechanism in performing arts with its clear political agenda has also delayed a comprehensive understanding of Western music by the modern Chinese population.

A good example of Chinese incomplete understanding of western value is the new courses offered in some music conservatories of Mainland China. Popular singing in the western style was considered decadent, and bourgeois in taste, and originated from Western capitalism. Rock, jazz, blues and any popular figures from the West

3) See Yu (1992, 1996) for further discussion.

used to be banned from being heard and seen. One can imagine the response from the authorities to the more trendy genres like R&B, hip-hop or heavy metal during the red hot Cultural Revolution. Since the late 1980s, the reform and open policy initiated by Deng Xiaoping gradually uplifted the ban on “Western genres of decadence.” Commercial products of Western rock and roll became available in the market. All these are positive development in the popular music of China. However, this lucrative market in mostly Western musical languages sung in Chinese has led some music conservatories to offer courses to train popular singers and pop band.

In the course of learning from the West, the Chinese have essentially embraced Western music aesthetics, standards, and performance practices and to a certain extent this is also reflected in the system and curriculum of school music education. There are three main areas in which western aesthetics and concepts are applied in modern Chinese music. Firstly, to the general Chinese, piano and symphony orchestra are the symbols of “Western achievements” in music. In Mainland China, Taiwan, and Hong Kong, the popularity of the piano is overwhelming. Modeled after Western symphonic orchestra, orchestras of Chinese instruments in big cities are mostly funded by the central or local governments. Secondly, the Chinese have also whole-heartedly accepted the concept of “composition” in the Western sense of the word. The use of functional harmony and Western instruments has also become the standard and a symbol of modernization. Last but certainly not least, the Western vocal projection technique along the line of *bel canto* singing has been incorporated into various traditional vocal genres, including regional operas.

In the following discussion, I will focus on some music examples from 20th century China, featuring various vocal and instrumental

genres, and their reformed or evolved models. I hope to outline their social and cultural contexts and the significance of western influence through these examples.

Example 1 is the final accelerating section of a very popular piece from the Cantonese narrative singing *naamyam* 南音 “Song of a wayfarer” 〈客途秋恨〉 sung by the famous New Ma Si Tsang 新馬司曾. The syllabic and melismatic handling of the lyrics by the seasoned singer illustrates where and how creativity works in traditional genres. It is based on thorough mastery of the idioms and skill within the genre.

Example 1. Cantonese narrative singing *naamyam* “Song of a Wayfarer”

Added texts	Core texts
正係	前塵已付東流水，
好似	春殘花蝶兩相分，
正係	神女有心空解珮，
做乜	襄王無夢枉行雲，
重怕	一別永成千古恨，
	蠶絲未盡枉偷生，
	男兒短盡英雄氣，
縱使	得成富貴亦是閒文，
今日	飄零書劍為孤客，
又做乜	扁舟長夜嘆寒更，
只話	放開懷抱思往事，
點知	越思越想越傷神，
正係	風送夜潮寒徹骨，
又聽得	隔林山寺響嘅鐘音，
	聲聲似解相思劫，

獨惜	心猿飄蕩向那方尋，
既說	苦海濟人登彼岸，
做乜	世間留住個種情恨，
正係	風流五百年錢債，
今日	結成夙恨在紅塵，
又見	秋水遠連天上月，
	團圓遍照別嘅離身，
	水月鏡花成幻夢，
點解	茫茫空色兩無憑，
	恩愛自憐同一夢，
	情緣誰為證嘅三生，
今日	意中人隔天涯近，
	空抱恨，琵琶休再..問，
惹起我	青衫.....紅淚重更 銷魂.....。

..... melismatic singing
underlined characters sung quickly as one unit

The left column denotes texts of mostly colloquial phrases of irregular lengths improvised by the singers, whereas the right column in bold type is the core text. Words underlined are rendered as one unit in relatively faster tempo. Disregarding the added text at the beginning or those inserted within the lines, all phrases have consistently seven characters. In other words, the overall phrase length is pretty regular; and the vocal melodies are rather repetitive. The singer improvises with the rhythm by adding different colloquial phrases or words, thereby changing the number of characters or syllables while providing rhythmic variety. However, at the final phrase, there are two long melismas marked by dots, one at the middle, and one on the final character of

the line, on which the singer fully showcases his virtuosity. The rest of the lyrics in this final section are mostly syllabic. This is how a singer impresses his own personal style. He was composing during his performance. Where and how to apply melismas in an overall syllabic section is totally up to his artistic taste and mastery of the idioms. He could have done it differently each time and other singers could also have their own renditions of the same lyrics. There was no written music for the singer and instrumentalists. The whole performance was done through mutual understanding of the idioms and the accompanists were prompted to respond to any musical changes initiated by the singer, be it in tempo, in mode, or in rhythm. The singer is, to a great extent, *the* composer, in addition to being a skilful artist within its own tradition. Without relying on music transcription, the phrasal structure shown in Example 1 reveals how the lyrics are being rendered vocally, either in syllabic or melismatic setting.

After illustrating how creativity works in traditional Chinese music, we may move on to examples created along the line of Western practice of composition. Composers began to emerge only in the early 20th century when a number of Chinese students went to Japan to study, particularly science, technology, and music. They brought back with them the western theory of composition and other music-making practices. Since then, the role of composers in Chinese society has become more and more prominent. There is also a political backdrop to this. Chinese intellectuals were deeply impressed by the progress and success of Japan since the late 19th century. The military songs and band music of the Japanese army easily caught the attention of Chinese students in Japan with its discipline and strength. There was, as they believed, a lack of such genres in imperial China.⁴⁾

⁴⁾ There have been military music in imperial China, for example, the drum and winds

Very soon, such school songs and brass bands became musical symbols of modernization and Western technology. It follows that a lot of military songs and mass songs had been translated into Chinese and became the main repertoire of songs taught in Chinese schools during the late 19th and early 20th century. Together with this repertoire of songs, the piano was also accepted as part of the standard accompanying instrument.

Example 2. “Farewell” 〈送別〉 is a good example from the repertoire of school song *xuetangyuege* 學堂樂歌 by the famous Buddhist monk Master Hangyi 弘一大師, Li Shutong 李叔同. This famous school song is originally written by the American doctor and composer John P. Ordway. Li set the mostly pentatonic melody to his Chinese lyrics. It so well matches with the melody that the song became an instant hit all over China. It is one of the most successful examples of early Chinese songs translated from the western song repertoire via Japan. It reflects the aspiration to Western taste and musical language.⁵⁾

guchui 鼓吹 and military song *raoge* 鑼歌 of the Qing dynasty are well documented. Nevertheless, the use of traditional Chinese instruments like the double-reed sona in these genres is precisely the image and association of old and feudal China that modern intellectuals would like to avoid.

5) For a comprehensive discussion of school song *xuetang yuege* in English, see Wong Chuen Fung (2000). Historical and cultural coverage of the Buddhist monk composer Li Shu Tong in Chinese are to be found in the bibliography provided, of which Qian Ren Kang (2001) focuses more on music analysis and historical contexts.

Example 2. School Song “Farewell” 〈送別〉, lyrics by Li Su Tong

送 別

李叔同作詞

Allegro

長亭外，古道邊，芳草碧連天。

天。晚風拂柳笛聲殘，夕陽山外山。

天之涯，地之角，知交半零落。一瓢濁酒

Further translation of Western classics can be found in Example 3, which is the Mandarin version of *Habanera* from Bizet's *Carmen* in the movie *The Wild, Wild Rose* 野玫瑰之戀(1960) sung by Grace Cheung Ge Lan 葛蘭. Such translations of Western classics into Chinese reflect the taste of “bourgeois Chinese.” It also illustrates their aspiration to be “western” and “operatic,” or to be “more sophisticated” musically.

Example 3. Grace Cheung's movie “The Wild Wild Rose”
in which she sings *Habanera* in Mandarin



The western education system called for a new curriculum for music. As a result, the repertoire of “school songs” have been translated into, arranged or composed in the Chinese language as illustrated in Example 2. Subsequently, the Republican Revolution in 1911 naturally led to a nation-wide campaign of promoting Mandarin and the new literature, a more modern and colloquial form of Chinese language, to become

the national language, versus the more literal classical Chinese.

To support the promotion of Mandarin as the modern Chinese language in literature initiated by his close friend Hu Shi 胡適, the Harvard trained physicist who later turned into linguist-cum-composer Chao Yuen Ren 趙元任 set a selection of Mandarin poems by various poets to his own melodies. Chao's expertise in the Chinese language enabled him to compose songs with a well matched melody, while his piano part reminds one of Schubert's *Lieder*. One can easily detect the Schubertian touch from the shifts from major to minor mode in measure 44 and 52, as marked with arrows in Example 4. Chao called these songs of his “Songs with New Poetry.” However, they were so well received among Chinese intellectuals that a lot of composers followed suit and the genre of the co-called “Chinese Art songs” came into being.⁶⁾

6) Besides reading from the *Miscellaneous Accounts of the Chao Family* by Yang Bu Wei (1972), the wife of Chao Yuen Ren (both I never met), I had the privilege to study under their first daughter, Professor Rulan Chao Pian in whose residence I spent my first and last years in Cambridge, Massachusetts (1985-1993). Uncle Hu Shi is a close family friend of Rulan who more than once, recounted to me her fond memories of his parents and the involvement of his father in Hu's endeavours of the Modern Chinese literature and Mandarin campaign.

Example 4-a. The beginning of "How Can I Help But Think of You"

Moderato $\text{♩} = 108$ 刘羊表作词

天上飘着
些微云，地上吹着些微
风。啊！微风吹动了我的头

Example 4-b. The middle section of "How Can I Help But Think of You"

水面落花慢慢流，
水底鱼儿慢慢游。啊！
燕子，你说些什么话？教我如何不想

In a 1963 Hong Kong Mandarin movie that bears the same title of Chao's best-known song "How Can I Help But Think of You!"⁷⁾(1926), Ge Lan, the singer who we heard in Example 2, went for audition for a song and dance troupe. She first sang it in the so-called Chinese art-song style with the accompaniment of the piano, the trademark of serious art music and music modernity in the eyes of educated Chinese of the previous century.

After the first stanza, she suddenly rocked the boat by rendering the vocal melody with a touch of blues and swing. The accompaniment also shifted to the rhythm and instruments of its respective musical style. The jazzed up version was arranged by the Japanese composer Ryoichi Hattori 服部良一.

Example 5. Grace Cheung's movie using "How can I not think of you"



7) This is the composer's own English song title. He has his own reason for translating the Chinese masculine personal pronoun *ta* 他 into the second personal pronoun "you." See Chao, Rulan Pianm (1987: 27).

Both versions, although sung in Mandarin, are musically Western. The shift from relatively more formal vocal projection to bluesy yearning, and that from the piano to rock band effectively contrasts the two styles as perceived by the Chinese in the 1960s. Moreover, the director and score writer were also implying some kind of "music evolution," from simple to sophisticated, from relatively thin accompaniment to a rich texture of a full band. The two musical styles are inevitably compared on screen. Although the comparison can be misleading and inappropriate, it ironically, and yet truthfully reflects what the Chinese generally favour.

Aspiration to western models among the Chinese musicians does not limit to 20th century Chinese songs. Western musical language and aesthetics have also been enthusiastically adopted and adapted to various instrumental genres.

Solo and orchestrated versions

Traditional instruments such as the bamboo flute *dizi* and bowed lute *erhu* only became "solo instruments" since the early 20th century, despite the fact that they both have a much longer history than their solo repertoire. This is particularly true after 1949 when the Communist Party took over the training of professional musicians with a clear political agenda, *i.e.*, propaganda. The solo Chinese bowed lute *erhu* piece "Moon Reflected in the Second Spring" *Erquan Yingyue* 二泉映月, was originally composed and performed by Abing the Blind in 1950. With its rough nasal sound of a singular voice, its nuances in microtonal changes and contrast in timbre are well revealed.⁸⁾ See Example 6.

Example 6. Solo version of Erquan Yingyue

二泉映月

胡琴演奏 · 1952
 傅炳其 · 解放后修订谱法

The exposure of the Chinese to Western symphonic music led to the biased view among the Chinese that solo instrumental repertoire are “weak and unsophisticated,” despite the existence of the highly regarded Well-tempered Klavier of J. S. Bach, his solo violin partitas and sonatas, not to mention the solo piano works by Mozart, Beethoven, Ravel, and Debussy. This has much to do with the inferiority complex shaped by constant failures of the corrupt Manchu government. In order to be strong and presentable musically, efforts were made to create an ensemble culture comparable to that of the western symphonic repertoire. Such mentality was common to most Chinese in those days who desperately longed for something “big” and sophisticated to stand against Western culture. The solo *erhu* piece of Example 6 has been continuously harmonized, richly orchestrated, with counterpoint added for various combinations since the 1950s.⁹⁾

8) For the construction and development of the solo transverse bamboo Chinese flute *dizi*, see Frederick Lau (1991, 1995, 1996); while relevant discussion on the Chinese bowed lute *erhu* and large Chinese orchestra can be found in Yu (2001: 63-95; 2005: 277-293; 2009: 220-226).

9) Further discussion on modern Chinese orchestra can be found in Han (1979) and Yu (2001: 63-95; 2005: 241-248).

Example 7. orchestral version of *Erquan Yingyue*

The image displays a page of a musical score for the orchestral version of *Erquan Yingyue*. It features ten staves of music, each with a different instrument or voice part. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *mf*, and *ppp*. The score is written in a Western musical notation style, with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The instruments represented by the staves are: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vn.), Viola (Va.), Cello (Vcl.), Double Bass (Cb.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), and Harp (Harp).

Symphonized Chinese ensemble music

In the 20th century context, large Chinese instrumental ensemble music clearly aspires to Western symphonic music. It has little connection with the court or folk traditions of historical Chinese music in terms of social function and musical style, although instruments from some regional ensembles have actually been incorporated. Such ensemble started with a combination of Chinese and sinitized

instruments in the early 1920s in Shanghai and Beijing. The music has been expanded and developed into the present format by constructing a considerable number of alto and bass instruments. These newly constructed “Chinese” instruments can be considered as inventions of the 20th century. They only look Chinese in shape and design. Indeed, most of them appear to be Chinese. However, western instruments such as the cello, double bass, timpani, and vibraphone, *etc.*, have also been used, either in a modified form, or introduced as they are. Moreover, the way the orchestra is organized and its music conceived are closer to western symphonic orchestras than traditional Chinese ensembles. It is not any folk orchestra with a specific regional style nor taken from conventional repertoire passed down from previous generations. Rather, it is a newly- constructed tradition born and promoted out of an urban environment like those in Shanghai and Peking. Politically and musically, it is **pan-Chinese**, with various regional instrumental combinations incorporated into one single orchestra (Yu 2001, 2003, 2005). Both the Nationalist and Communist governments had made efforts to promote such large Chinese orchestra as “Chinese music” with which the general Chinese population could identify. However, the idea of building up a full range of instruments, such as treble, alto and bass bowed lutes of the *erhu* type, is obviously influenced by the Western concept of consort. The conspicuous Western setting of the modern Chinese orchestra in shape and in musical language, notwithstanding the overwhelming popularity of such music in Chinese communities does reflect the taste of the average Chinese, which is basically Western, with a strong inclination towards Soviet and Eastern European idioms.

Political issues aside, most Chinese instrumentalists would take it for granted that such development in their instruments and music would naturally and logically lead to the ultimate goal of a large orchestra.

They are proud of the “development” so far achieved. The majority of Chinese would regard such “development” or changes in musical language and format as “progress” in Darwinian terms. Not surprisingly, the term “evolution” appears frequently in the discourse of 20th century reforms in Chinese instrumental music and instruments. A strong case in point would be the change of material in string instruments.

Changes in Strings

Since traditional Chinese musical instruments were not made for the demand of the modern concert hall, in order to adapt to the new demands of the large ensemble, such as equal temperament for frequent modulations, virtuosity necessitated by concertos, *etc.*, a lot of physical changes and adaptations were made on the instruments, which have modified their fundamental sound and performance practice. An obvious historical change happened on the strings. By the end of the 20th century, silk strings had almost become obsolete. They were substituted by metal strings on various kinds of string instruments. As a former professional *erhu* player myself, I appreciate the durability and responsiveness of metal strings. Nevertheless, the traditional timbre of silk strings, which was an important symbol of Chinese traditional music, had been compromised. A metal string plucked lute *pipa* or bowed lute *erhu* are absolutely not the same as the instruments with silk strings. The traditional timbre of the silk string and the cultural associations it arouses had been given up for a brighter tone color and a louder sound of metal strings in modern Chinese musical instruments. This is undeniably the result of musical changes under the influence of Western aesthetics, as well as the needs of concert and recording

performance. At this juncture, I am not hesitant to project that this is the direct result of the impact of Darwinian ideas of evolution and natural selection upon Chinese music.

Changes in temperament

Another drastic change on musical instruments is the total acceptance and adoption of the western equal-temperament. The frets on various plucked lutes, and the distance of finger holes on wind instruments are now catered to that of the western temperament system. The rich and diversified tone-systems of various Chinese regional styles are now on the verge of being homogenized or globalized into one single system, i.e., the 12 equal temperament. The Chinese did all these in the hope of reaching the more advanced stage of evolution. Thanks to Mr. Charles Darwin.

As these traditional Chinese musical instruments were adapted to fit the modern large ensemble, they also started to build up their solo repertoire, with conspicuous late Romantic musical idioms, oversaturated *arpeggios*, fast running scale passages, and the display of cadenza-like virtuosity. What intrigues most initiated ears is that both musicians and performers alike would describe such kind of music unashamedly as “Chinese,” be it traditional or modern.

Conclusion

The examples of musical changes that we have discussed are products

of 20th century China. At the early decades of the century, it seemed only natural that Chinese musicians had responded to the west by first translating and then imitating Western culture. However, the overwhelming acceptance of western aesthetics and performance practices eventually led to the disappearance of the essence, idioms and practices of many Chinese traditions. Furthermore, the lack of understanding and knowledge of Chinese aesthetics and musical language led to the inevitable displacement of their musical heritage by western counterparts, which is devastating to traditional Chinese culture.

Most Chinese musicians and musical instrument makers think that what they have been doing facilitates Chinese music to cater to the international arena, but this was done at the expense of authentic Chinese heritage. By succumbing to western musical languages and aesthetics, they think they have enabled Chinese music culture to evolve and progress to the degree that is acceptable by an “international” standard. Although the instruments they use still look Chinese in appearance, and that the titles of music are inspired by Chinese tradition, most of the musical languages and techniques adopted have very little to do with traditional Chinese aesthetics and performance practices. In order to achieve the western or modern demands, traditional instruments are distorted in their design, fingering and layout.

What was described above is part of an ongoing self-imposed acculturation resulting from struggles for national and cultural survival that dates back to late 19th and early 20th century. There can be no denial that Darwin’s theory has played an important role in supporting the rationale behind the drastic changes and displacement in one culture. By taking survival as the ultimate goal, any sort of broad and deep level thinking could be bypassed. This evolution is carried out by intellectuals or officials who have had very limited knowledge of their own

traditions and in fact, of western music in general. What has already happened is no mere historical coincidence. The political, economic and cultural predicaments faced by Asian nations in the early 20th century left them with such low esteem that they turned to embrace and admire Western aesthetics and practices. By Western standards, traditional music genres and their practices are rated “pretty low” in the scale of evolution for survival. Unfortunately, Darwin’s theory, originated from his observations in biology and the evolution of living things, had been simplistically appropriated on culture and performing arts. From the history of music or art, we find many examples that changes are not necessarily linear and one-directional “development” or evolution, *i.e.*, from simple to complicated, or from “primitive” to sophisticated. There are plenty of up and down, back and forth development, and in most cases, such changes could be multifarious and multi directional, affected by the social, cultural, economic and political contexts of different cultures. At the 200th anniversary of Charles Darwin’s birth, when survival is no longer at stake, it is only fitting for us to reconsider our positioning in our country’s music “development,” if not “evolution”.

Bibliography

- Chao, Rulan (Zhao Ru-lan) ed. 趙如蘭編
1987 Zhao Yuan Ren Yinyue Zuopin Quanji (Complete Works of Chao Yuen Ren's Music Compositions), 《趙元任音樂作品全集》上海音樂出版社 Shanghai Music Press.
- Duara, Prasenjit
1995 Rescuing History from the Nation: Questioning Narratives of Modern China, Chicago: The University of Chicago Press.
- Fairbank, K, John ed.
1986 The Cambridge History of China, Vol. 10 Late Ch'ing, 1800-1911, Part I, Taipei: Caves Books Ltd.
- Feng, Zi-kai ed. 豐子愷編
n.d. Li Shu Tong Gequ Ji (A Collection of the Songs by Li Shu Tong) 《李叔同歌曲集》香港：海鷗出版公司 Hong Kong: Seagull Press.
- Han, Kuo Huang 韓國鑽
1979 "Modern Chinese Orchestra", Asian Music 11(1): 1-40.
- Hong, Chang-tai 洪長泰
1985 Going to the People: Chinese Intellectuals and Folk Literature, 1918-1937, Cambridge, Mass.: Council on East Asian Studies, Harvard University.
1994 War and Popular Culture: Resistance in Modern China, 1937-1945, Berkeley: University of California Press.
- Hua, Yan Jun composed, Pang, Xiu Wen arranged 華彥鈞曲、彭修文改編
1980 Erquan Yingyue, full score for erhu and orchestra, 民族管弦樂曲《二泉映月》二胡與樂隊, 北京：人民音樂出版社 Beijing: People's Music Press.
- Huang Ko Wu (Huang Ke Wu) 黃克武

- 2008 "Hu Shi and He Xu Li"(Hu Shi and Huxley)" 胡適與赫胥黎" 載《近史所集刊》, 台北：中央研究院, Jin Shi Soh Jikan (Collected Papers from Institute of Contemporary Chinese History), Academia Sinica. Vol. 60: 1-30.
- Hutchings, Graham
2001 Modern China: A Companion to A Rising Power .London: Penguin Books.
- Jones, Andrew
2001 Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age, Durham: Duke University Press.
- Liao Kuang-Sheng
1984 Anti foreignism and Modernization, rev. & enl. 1990, Hong Kong: The Chinese University Press.
- Qian, Ren-kang 錢仁康
1993 Hongyi Dashi Gequ Ji (A Collection of the Songs by Rev. Hongyi) 《弘一大師 歌曲集》, 台北：東大圖書公司 Taipei: Dongda Book Company.
2001 Xuetang Yuege Kaoyuan (A Study of the Origin of School Songs) 《學堂樂歌考源》, 上海音樂出版社 Shanghai Music Press.
- Shen Su-ru 沈蘇儒
1998 Lun Xin Da Ya: Yan Fu Fanyi Lilun Yanjiu (On faithfulness, understand ability and elegance: a study of Yan Fu's translation theory) 《論信達雅：嚴復翻譯理論研究》, 北京：商務印書館 Beijing: Commercial Press.
- Tozer, Warren
1970 "Taiwan's "Cultural Renaissance": A Preliminary View", The China Quarterly, No. 43, Cambridge University, 81-99.
- Wong, Chuen-fung 黃泉峰
2000 "Some issues on the Role of Traditional Music Thoughts in the

- School Song Movement at the Early Twentieth Century China”, *Yinyue Wenhua (Music Culture)*, “20世紀初中國傳統音樂思想在“學堂樂歌”運動中的角色所帶出的一些問題”《音樂文化》，北京：人民音樂出版社 Beijing: People’s Music Press, 123-15.
- Xia, Zong-yu ed. 夏宗禹編
1987 *Hongyi Dashi Yimo (Surviving Calligraphy of Rev. Hangyi)* 《弘一大師遺墨》，北京：華夏出版社 Beijing: Huaxia Press.
- Yang Bu Wei 楊步偉
1972 *ZajiZhaojia (Miscellaneous Accounts of the Chao Family)* 《雜記趙家》臺北：傳記文學出版社, Taipei: Biographical Literature Press.
- Yu, Siu Wah
1992 “Mongolian Music Preserved in a Qing Dynasty Music Treatise” in the panel “China and its neighbour: Musical Interaction and its Non-Musical Implications” at the annual meeting of the Association for Asian Studies (AAS), Washington, D.C.
1996 “The Meaning and Cultural Functions of Non-Chinese Musics in the Eighteenth Century Manchu Court”, Ph. D., Harvard University, Cambridge.
1997a “The Institutionalization of Manchu Dance as Ritual Music in the 18th Century Manchu Court”, The Second International Council for Asian Music - a’ak, yayue, nha nhac, The National Center for Korean Traditional Performing Arts, Seoul, Korea, 1997: 255-299.
1997b “Seminar on Chinese Large Instrumental Ensemble Music Held in Hong Kong”, *ACMR Reports*, Spring, Association for Chinese Music Research, University of Pittsburgh, 38-41.
2000 “Menggu yue Manzhouwu zai Qingdai de zhengzhi yue

- wenhua gongneng” (The Political and Cultural functions of Mongolian music and Manchu dance in the Qing dynasty) “蒙古樂與滿洲舞在清代的政治與文化功能”《滿學研究》第六輯, 北京: Manxue Yanjiu (Manchu Research), Beijing: 420-432.
- 2001 *Lezai Dianchu Zhong: Xianggang Yasu Yinyue Wenhua (Out of Chos and Coincidence: Hong Kong Music Culture)* 《樂在顛錯中：香港雅俗音樂文化》，香港：牛津大學出版社 Hong Kong: Oxford University Press.
- 2003 “Dianying Xiaoyunche zhong de yinyue” (the Music in the movie “Little Lark”, Liu Jin Feng, Zuo bo Tang, Fu Bao Shi & Rong Shi Cheng ed., Shaoshi yingshi diguo: wenhua zhongguo de xiangxiang (The Shaw movie and Television Empire: The Imagination of a Cultural China) 電影《小雲雀》中的音樂” 載廖金鳳 卓伯棠、傅葆石、容世誠編《邵氏影視帝國：文化中國的想像》，台北：麥田出版社 Taipei: Motian Press, 323-339.
- 2005 *Such are the Fading Sounds* 《樂猶如此》，Hong Kong: International Association of Theatre Critics (IATC).
- 2009 “The Concept of Huqin(barbarianlutes): The Chinese Way of Imagining the Others”, The Second Huqin Festival Hong Kong, The Hong Kong Chinese Orchestra, May - June.

Keywords: Chinese music, translation, darwinism, westernization, modernity

생존을 위한 진화: 20세기 이후 서양에 대한 중국 음악의 반응과 변화¹⁾

류쓰와 (Yu Siu Wah)
이경희 옮김

다윈주의

자연의 선택과 진화는 20세기 초 이후 중국 지성인들이 압도적으로 받아들인 두 가지 중요한 개념들이다. 중국어로 번역된 즉시, 이 두 가지 용어와 그들이 의미하는 개념은 거의 한 세기 동안 중국인들을 따라 다니며 괴롭혔다. 청 왕조 후반부터, 지속적인 군사적 실패와 서구 세력과 특히 일본의 경제적 강습은 중국인들로 하여금 과거의 '우월성'과 생존을 위한 그들의 '적합성'을 의문시하도록 만들었다. 인상적인 것만큼이나 파괴적인 서구의 과학 기술, 군사력, 지식을 향한 더욱 체계적이고 열린 태도는 중국인들로 하여금 그들의 '부적합성'을 비록 마지막까지 이기는 하지만 인정하도록 몰고 갔다.

1) 나는 체현경 교수님께 감사를 드린다. 교수님의 친절한 초대 없었더라면 한국에 오는 것은 가능하지 않았기 때문이다. 또한 나는 체류 기간 동안 이화여자대학교가 베풀어 준 따뜻한 환대와 훌륭한 모든 배려에도 감사하다고 말씀드리고 싶다. 한국에서 발표된 나의 초고를 읽고 편집해준 그레이스 찌앙과 마이클 맥크러란에게 감사를 표하고 싶다. 나의 원고를 읽을 만하게 만드는 도움을 결코 멈추지 않는 나의 누이 매리에게도 마찬가지다. 또한 적합한 인용과 서지를 찾고, 음악 예들을 찾는 데 도움을 준 켈들리네 캄에게도 감사를 드린다.

청 왕조 말 학교 체제의 개혁과 서구 지식의 도입은 자연스럽게 과학과 예술에서 많은 변화를 가져왔다. 그러나 모든 개혁들은 기본적으로 서구 전통과 기준들을 따라 만든 것이었다. 한때 교만한 문화적 거인이었던 중국은 이제 자신을 난장으로 인식하면서 국민의 마음속에 깊이 뿌리박힌 열등감의 고정관념을 확립시키고 영속시켰다. 마지막 왕조부터 공화제, 그리고 궁극적으로는 현재 공산주의 정권을 통해서 이런 문화적 자리매김은 대부분 변하지 않고 지속되어 왔다.²⁾

2009년은 찰스 다윈의 탄생 200주년이다. 다윈 이론의 전문가도 아니기에 본인은 급조된 이야기를 하는 대신, 중국 토양에 다윈주의가 도입된 이래 중국 음악에 만들어진 '변화' 혹은 '개량'들을 비판적으로 살펴 보려고 한다. 나는 작곡, 미학, 연주 실제, 그들을 둘러싼 사회적 상호작용들과 관련된 이슈들에 초점을 맞추려고 한다.³⁾

그 때와 오늘날의 대부분 중국인들은 한 나라의 음악 문화는 진화 혹은 점차적으로 진보하는 것이라 믿는다. 만약 음악이 변화하지 않거나 '진보'(progress)하지 않는다면, 음악은 그 나라와 함께 멸절될 것이

2) 중국 제국에 대한 일반적인 최신 정보는 K. John Fairbank, *The Cambridge History of China, Vol. 10 Late Ch'ing 1800-1911*, Taipei: Caves Books Ltd., 1986, 근대 중국에 대한 것은 Graham Hutchings, *Modern China: A Companion to A Rising Power*, London: Penguin Books, 2001, 서구 세력과 근대화에 대한 중국인들의 태도에 대해서는 Kuang-Sheng Liao, *Anti foreignism and Modernization*, rev. & enl., Hong Kong: The Chinese University Press, 1990, 중국 관련 역사 저술에 대한 더욱 깊이 있는 저술로는 Prasenjit Duara, *Rescuing History from the Nation: Questioning Narratives of Modern China*, Chicago: The University Chicago Press, 1995 등을 참조.

3) 이번 학회의 주요 연사였던 마리오 하세가와 교수의 놀라운 강의 덕분에, 진화에 대한 나의 이해가 자연 인류학에서 소개되는 유전학적인 변화보다는 사회적 다윈주의 노선을 따르고 있음을 자각하는 데 도움을 받았다. 실질적으로 나의 원고는 중국에서의 다윈주의의 수용, 진화와 생존에 대한 그의 이론의 영향 아래에 있는 음악 변화만큼이나 중국에서 다윈주의가 어떤 식으로 인식되었는지에 초점을 맞추고 있다. 여기서 인용되는 음악 변화들이 '발생적인' 것에 해당하는지 아닌지는 더 많은 논의와 연구를 필요로 한다.

다. 대부분의 중국 사람들은 가장 고유한 음악 전통들을 구식으로 간주하였고 지금도 그렇다. 개혁과 진보는 당시 중국에서 상당히 퇴보하고 있었던 기술과 과학에서 무엇이 참된 것이냐라는 가정과 함께 문화를 논의하는데 있어서 의심할 수 없는 가치인 것처럼 보인다. 이 가정은 예술, 문화, 언어에까지도 적용되었다. 그러므로 몇몇 지성인들이 한자를 없애고 중국어를 로마 글자체로 쓰거나 음성 기호로 쓰는 것을 강력하게 주장했던 것은 놀랄만한 일이 아니다. 또한 이때는 만국 공통어를 갖고자 하는 소망에서 에스페란토어가 열성적으로 주장되던 시절이기도 했다. 이 모든 것이 자연의 선택과 종의 진화라는 다윈식 아이디어의 직접적인 영향이다. 즉, 멸종되지 않기 위해서는 진화와 진보를 해야 했다.

공화제 기간(1911-1949)과 중화인민공화국(1949년 이후)을 거치면서, 중국 사회의 모든 음악 기관들은 중국음악을 향상, 개량시키고, 최신의 서구 모델들을 적용하여 민중을 교육시키는 체계적이고 현대적인 대리인으로서 자신들의 위치를 정했다. 다수의 민중들은 일반적으로 서구 문화에 노출되지 않았고 경험이 없었다. 서구화의 정도는 청 왕조 후반과 초기 공화정 시대 이후로 중국 지성인들 사이에서 논쟁적인 이슈가 되어 왔다.⁴⁾ 역사가 전개되면서 서구화가 중국에서 발생하였지만, 그 변화(방향과 내용)는 편파적이고 선택적이었다.

번역

4) 예를 들면 후위 박사는 20세기 초 뜨거운 논쟁을 시작한 대규모의 서구화를 주창했다. 이 논쟁은 타이완에서 스스로 후의 제자라고 주장하는 저술가 리 아오에 의해 서 받아들여졌다. 더 이상의 논의는 Warren Tozer, "Taiwan's "Cultural Renaissance": A Preliminary View," *The China Quarterly* Vol. 43, 1970, 81-99쪽 참조.

자연의 선택에 대한 중국어 번역은 상당히 위협적이다. 헉슬리(Huxley, 1825-1895)의 천연론(天演論, 1896-98)은 문자적으로 자연(하늘)의 진화에 대한 이론을 의미한다. 다윈의 진화론과 마찬가지로 이것은 일종의 국가적인 계시록으로 중국을 강타했다. 19세기 말, 교육받지 못한 중국인들 대다수가 공유했던 빈곤, 만주 정부의 부패와 군대의 두드러진 무능함 등 모든 것이 지성인들 사이에서 나라가 멸망할 수 있다는 급박한 위기감을 조장하는데 더해졌다. 중국이란 나라와 국민들을 멸망 직전에서, 혹은 더욱 직접적으로는 서구 세력에 의해서 노예로 전락하는 것로부터 구출하기 위한 유일한 길은 서구로부터 배우는 것이다. 그들은 그렇게 함으로써 중국이 더 잘 갖추어지고 더욱 발전된 '진화'의 단계로 나아갈 수 있으리라 믿었다. 경쟁할 수 없다면 따라잡기 위해서.

찰스 다윈(1809-1882)과 토마스 헉슬리가 제안한 개념들은 어느 정도의 종교적 권위의 의미를 전달한다. 이것은 강한 종말론적인 의미를 함축하고 있다. 중국어 제목 "天演論"은 "하늘의 징벌 이론"(天演論) 같이 소리 난다. 이것은 중국인들 사이에서 서방 세력의 침략을 다루는 과정에서 그들의 무능함에 대한 죄책감을 강조했다. 다윈의 『종의 기원』(*The Origin of Species*, 1860)은 1898년 안푸에 의해 번역된 헉슬리의 책 『천연론』보다 훨씬 늦은 1919년, 마준유에 의해서 중국어로 번역되었다. 교과서에서 자주 인용되는 중국어 2행 연구는 대부분 안푸의 깔끔한 고전 번역에서 나왔고, 자연의 선택에 대한 이들의 이론을 요약하며 다음과 같이 읽힌다. "생물들은 서로 서로 자연의 선택을 받기 위해 경쟁한다; 오로지 (자연의 환경)에 적합한 자들만이 살아남는다(物競天擇 適者生存)."⁵⁾ 다른 말로 하면, 이기는 자들은 본질적으로 뛰어난 이

5) 이 2행구는 1960년대 고등학교의 사회 교과서에서 인용되었다. 이것은 내 마음에 너무나 깊숙이 박혀서 40년이 지난 지금도 암송할 수 있을 정도이다. 이에 대한 더 학문적인 논의를 위해서는 沈蘇儒, 『論信達雅: 嚴復翻譯理論研究』, 北京: 商務印書館,

들이고, 실패하는 자들은 본능적으로 열등하다(優勝劣敗). 강자가 약자를 먹어치우거나 패배시키는 것은 자연의 법칙이다(弱肉強食). 숲 속의 법칙으로부터 나온 명백한 이런 암시는 약한 중국이 결국에는 강하고 탐욕스런 서방 세력들에게 삼켜질 것이라는 두려움을 강화시켰다. 이 모든 것이 자연의 경쟁을 하는 잔인한 세계 안에서 생존을 위해 투쟁해야 한다는 강력한 의미로 번역되었다. 예를 들면, 정부의 용인을 받은 지역에서 서방 세력이 누린 치외법권의 권리와 최혜국의 위상 그리고 상해의 국제 거류지는 곧 무너질 중국과 식민지의 예로서 자주 인용되었다.

위에서 요약한 역사적·정치적 문맥을 놓고 볼 때 중국이 세계로부터 멸절될 급박한 가능성으로부터 살아남기 위해서 개혁하거나 진화하려고 투쟁하여 왔다는 것은 자연스러운 것이다. 서구의 과학 기술과 군사적 우위성에 감명을 받아, 중국인들은 서구 문화를 무시하고 알보는 것에서 서구 문화에 경탄하고 열망하는 것으로 방향을 바꿨다. 서구로부터 배우는 것은 되돌아 올 수 없는 강이 되었다. 서구 지식이 도입되고 번역되었으며, 과학 기술이 설치되기 시작했다. 서구 문화는 압도적으로 받아들여졌다. 그러나 다음과 같은 바람직하지 못한 조건들과 함께였다. 우선 서양 언어를 제한적으로 접하였기에 서구 문화를 불완전하게 이해하게 되었고, 결과적으로 무엇을 배울 것인가를 선택하는데 부적절한 정보를 가지고 결정하게 되었다. 더구나, 그들 자신의 문화유산에 대한 부분적인 혹은 철저한 무지 때문에 귀중한 전통들과 관습들이 대체되고 전통 장르들이 임의적으로 손실되었다. 불행하게도 저열한 기술과 구식이 된 과학을 가졌다는 심리 상태에서 중국 지성인들은 서구 문화의 ‘가장 진보된’ 장르를 선택하거나 배우는데 필사적이었다. 대부분의 경우, ‘가장 진보된’ 것은 서양에서 가장 유행에 앞서고, 대중

1998 참조.

적이고, 시장성이 높은 것으로 판명되었다. 그러나 이들이 반드시 중국인들의 상황에 유익한 것은 아니었다. 결과적으로, 중국의 근대 문화는 오늘까지 피상적으로 서구화된 버전으로 개혁되고 ‘진화되어’ 왔다.

근대 중국의 음악

사회적, 문화적, 정치적, 역사적 이유들이 다양한 음악 장르와 공연 예술의 포괄적인 이해를 중국인들에게서 박탈했다. 궁정의 음악 작품에 대한 황실 독점, 음악과 공연 예술에 대한 도덕적이고 관습적인 위치 설정, 그리고 무엇보다 중요하게 자기중심적인 세계관 등 모두가 중국과 다른 나라의 예술과 음악 전통들을 알고자 하는 사람들의 호기심을 차단하는데 기여했다.⁶⁾ 이 상황을 더욱 악화시킨 것은 공산주의자들이 근대 중국인들의 서양 음악에 대한 포괄적인 이해를 지연시키는 명백한 정치적 의제를 가지고 공연 예술의 메커니즘을 구축하였기 때문이다.

서구의 가치에 대한 중국인들의 불완전한 이해의 좋은 예는 중국 본토의 몇몇 음악 학교에서 제공한 새로운 교과 과정이다. 서구 양식의 대중 창법은 서양 자본주의로부터 나온 부르주아 취향의 퇴폐자로 간주되었다. 록, 재즈, 블루스 그리고 서양의 어떤 대중적 인물들을 듣거나 보는 것이 금지되었다. 혹자는 뜨겁고 피비린내 나는 문화 혁명 동안 더욱 최신 유행 장르인 R&B, 힙합 혹은 헤비메탈에 대한 당국의 반응을 상상할 수 있다. 1980년대 말 이후, 등소평에 의해서 주도된 개혁과

6) 더 이상의 논의를 위해서는 Yu Siu wah, “Mongolian Music Preserved in a Qing Dynasty Music Treatise,” 1992와 “The Meaning and Cultural Functions of Non-Chinese Musics in the Eighteenth Century Manchu Court,” Ph.D., Harvard University, Cambridge, 1996 참조.

열린 정책이 타락한 서구 장르들에 대한 금지를 점차적으로 풀었다. 서양 록 앤 롤의 상업적 상품들을 시장에서도 구할 수 있게 되었다. 이 모든 것은 중국 대중음악에서 긍정적인 발전이다. 중국어로 불리지만 대부분 서양 음악 언어로 만들어지는 (대중음악의) 수지맞는 시장은 몇몇 음악 학교들이 대중 가수와 팝 밴드를 훈련시키는 과목을 제공하는 데까지 이끌었다.

서양으로부터 배우는 과정에서 중국인들은 본질적으로 서양 음악 미학, 기준, 연주 실제까지도 포용해 왔다. 이것은 또한 어느 정도까지 학교 음악 교육과 교과 과정 속에서 반영되었다. 근대 중국 음악에 적용된 서양 미학과 개념들에는 세 가지 주요 영역이 있다. 첫째, 일반 중국인들에게 피아노와 교향곡 오케스트라는 음악에서의 ‘서양의 위업’의 상징이다. 중국 본토, 타이완, 홍콩에서 피아노의 인기는 압도적이다. 서양 교향악단을 모델로 해서 만든 대도시의 중국 악기 오케스트라는 중앙 혹은 지방 정부에 의해서 가장 많이 재정 지원을 받는다. 둘째, 중국인들은 ‘작곡’의 개념을 서양에서 의미하는 대로 진심으로 받아들였다. 기능 화성과 서양 악기들의 사용은 현대화의 기준과 상징이 되었다. 마지막으로, 벨칸토 창법의 계보를 따른 서양식 발성법은 지역 오페라를 포함한 다양한 전통 성악 장르들 속으로 합병되었다.

다음의 논의에서 나는 다양한 중국 성악 기악 장르들, 중국 악기들, 그들의 개혁된 혹은 진화된 모델들을 특징으로 하는 20세기 중국의 몇몇 음악 예들에 초점을 맞추려고 한다. 나는 이 예들을 통해 서양 영향력의 중요성과 사회적 문화적 상황들의 밑그림을 그리기 원한다.

예 1)은 유명한 新馬司會가 부른 <여행자의 노래>이고, 매우 유명한 광둥어 이야기 창가 南音의 속도가 빨라지는 마지막 부분이다. 경험을 쌓은 가수가 가사를 단음절적, 다음절적으로 다루는 것은 전통적인 장르 속에서 어디서 어떻게 창조성이 작동하는지 보여준다. 이것은 장르의 어법과 기술의 완전한 숙달에 기초하고 있다.

예 1) 광둥어 이야기 창가 南音 <여행자의 노래>

첨가된 가사

핵심 가사

正係
好似
正係
做乜
重怕

縱使
今日
又做乜
只話
點知
正係
又聽得

獨惜
既說
做乜
正係
今日
又見

前塵已付東流水，
春殘花蝶兩相分，
神女有心空解佩，
襄王無夢枉行雲，
一別永成千古恨，
蠶絲未盡枉偷生，
男兒短盡英雄氣，
得成富貴亦是閒文，
飄零書劍爲孤客，
扁舟長夜嘆寒更，
放開懷抱思往事，
越思越想越傷神，
風送夜潮寒徹骨，
隔林山寺響嘅鐘音，
聲聲似解相思劫，
心猿飄蕩向那方尋，
苦海濟人登彼岸，
世間留住個種情恨，
風流五百年錢債，
結成夙恨在紅塵，
秋水遠連天上月，
團圓遍照別嘅離身，

點解	水月鏡花成幻夢，
	茫茫空色兩無憑，
	恩愛自憐同一夢，
	情緣誰爲證嘅三生，
今日	意中人隔天涯近，
	空抱恨，琵琶休再..間，
惹起我	青衫.....紅淚重更 銷魂.....。

.....	다음절적으로 노래하기
밑줄 친 글자	한 단위로서 빨리 노래 부르기

왼쪽 난은 가수에 의해 즉흥 연주되는 불규칙한 길이의 대부분 구어체로 된 가사를 나타낸다. 반면에, 굵은 글씨체로 된 오른쪽 난은 핵심 가사이다. 밑줄 친 단어들은 비교적 빠른 빠르기의 한 단위로 만들어진 것이다. 시작 부분에서 첨가된 가사 혹은 시구 안에 삽입된 가사들을 무시하면, 모든 구절들은 일관되게 7글자로 이루어진다. 다른 말로 하면, 전체 프레이즈 길이는 꽤 규칙적이다; 성악 선율들은 오히려 반복적이다. 가수는 의미가 있거나 없는 서로 다른 회화체의 구절이나 단어들을 첨가하여 글자 혹은 음절의 수를 변화시킴으로써 각 행의 리듬을 즉흥 연주했다. 그러나 마지막 프레이즈에서 점으로 표시된 두 개의 긴 멜리즈마가 있다. 하나는 그 행의 중간 글자에, 다른 하나는 마지막 글자에 있다. 이 멜리즈마에서 가수는 자신의 기예를 완전히 나타내 보인다. 이 마지막 부분의 나머지 가사는 대부분 다음절적으로 노래된다. 이런 방식은 가수가 어떻게 자신만의 개인적인 독특한 방식으로 감명을 주는지를 보여준다. 그는 그의 연주를 통해 작곡하고 있다. 전체적으로 다음절적인 부분 속에서 어디서 어떻게 멜리즈마를 적용하는가는 전적으로 가수의 예술적 취향과 장르의 어법 숙달에 달렸다. 그는 이것을 매번 다르

게 할 수 있고, 다른 가수들도 같은 가사를 가지고 자신만의 다른 연주를 할 수 있다. 가수와 악기 주자를 위한 기보된 음악은 없다. 그들이 공유하는 것은 아마도 가사일 것이다. 전체 연주는 장르의 관용 어법에 대한 상호간의 이해를 통해서 이루어진다. 반주자들은 가수들이 주도하는 어떤 음악적인 변화에도 즉각적인 반응을 한다. 그것이 선법적인 것이든, 리듬 혹은 빠르기든 말이다. 가수는 자신의 전통 안에서 숙련된 예술가가 되는 것 이외에도, 크게는 바로 그 작곡가이다. 음악 필사본에 의지하지 않고도, 예 1에서 나타나는 프레이즈 구조는 가사가 다음절적 혹은 다음절적 세팅 안에서 어떻게 성악적으로 만들어지는지 보여준다.

중국 전통 음악에서 어떻게 전통적인 창조성이 작용하는지 예증하고 난 뒤, 이제 우리는 서양의 작곡 실제의 계보를 따라 창조된 몇몇 예를 살펴보고 한다. 수많은 중국 학생들이 서양의 지식, 특히 과학, 기술, 음악을 공부하기 위해서 일본으로 갔다가 중국으로 돌아왔던 20세기 초가 되어서야 작곡가들이 출현하기 시작했다. 그들은 서양으로부터 작곡의 개념과 음악 만들기 실제들을 들여왔다. 그때 이후, 중국 사회에서 작곡가의 역할은 더욱 더 두드러지게 되었다. 여기에는 정치적 배경도 있다. 중국 지성인들은 19세기 말 이후 일본의 발전과 성공에 크게 감명 받았다. 일본군의 군가와 밴드 음악은 그 규율과 힘으로 인해 일본에 있는 중국 학생들의 주의를 쉽게 끌 수 있었다. 그들이 믿기로는 중국 제국에는 이런 장르가 결핍되어 있었다.⁷⁾

곧 이런 노래들과 관악 밴드들이 근대화 및 서양 과학 기술의 음악적 상징이 되었다. 수많은 군대 노래들과 집단 노래들이 중국어로 번역되었고 19세기 말과 20세기 초 중국 학교에서 가르치는 주요 노래 레퍼토

7) 중국 제국의 군대 음악이 있었다. 예를 들면 청 왕조의 드럼과 관악기의 鼓吹와 군대 노래가 문서 자료로 잘 남아 있다. 그럼에도 불구하고, 이 장르 안에서 전통적인 중국 악기들의 용도는 근대 지성인들이 피하기를 원하는 구 봉건 중국의 이미지와 정확하게 연관되었다.

리가 되었다. 이런 노래 레퍼토리와 함께, 피아노는 표준적인 반주 악기로 받아들여졌다.

예 2) <송별>은 유명한 불교 승려 리슈통에 의해서 만들어진 학교 노래(學堂樂歌) 레퍼토리의 좋은 예이다. 이 유명한 학교 노래는 미국의 사이자 작곡가인 존 P. 올드웨이(John P. Ordway)가 만든 것이다. 리슈통은 중국어 가사에 주로 5음계의 선율을 붙였다. 그의 가사는 선율과 너무나 잘 어울려 중국 전역에서 즉각적으로 히트를 쳤다. 이것은 일본을 거쳐 들어 온 서구 노래 레퍼토리에서 번역된 초기 중국어 노래 중에서 가장 성공적인 예이다. 이것은 서구 취향과 음악 언어에 대한 열망을 반영한다.⁸⁾

예 2) 학교 노래 <송별>, 리슈통의 가사

送 別

李叔同作詞

Allegro

長亭外, 古道邊, 芳草碧連天.

晚風拂柳笛聲殘, 夕陽山外山.

天之涯, 地之角, 知交半零落. 一瓢濁酒.

8) 학교 노래에 대한 포괄적인 논의는 Wong Chuen Fung, "Some Issues on the Role of Traditional Music Thoughts in the School Song Movement at the Early Twentieth Century China", Yinyue Wenhwa, Beijing: People's Music Press, 2000 참조. 불교 승려 작곡가 리슈통에 대한 역사적 문화적 개관은 제공된 참고 문헌에서 찾아볼 수 있다. 그 중에서도 錢仁康, 『弘一大師歌曲集』, 台北: 東大圖書公司, 1993은 음악 분석과 역사적 상황에 더 초점을 맞추었다.

예 3)에서는 서양 클래식 곡의 개작이 발견된다. 이것은 영화 《야생장미》에서 <카르멘>에 나오는 “하바네라”의 만다린 어 버전으로, 게란이 불렀다. 서양 클래식을 중국어로 개작하는 것은 ‘부르주아지 중국인’의 취향을 반영한다. 이것은 또한 ‘서구화된’, ‘오페라적인’, 혹은 음악적으로 ‘더욱 세련된’ 것을 향한 열망을 나타낸다.

예 3) 게란은 영화 《야생 장미》 만다린 어로 “하바네라”를 부른다.



서양식 학교 체제는 새로운 음악 교과 과정을 필요로 했다. 결과적으로, ‘학교 노래’의 레퍼토리는 예 2)에서 살펴 본대로 중국어로 번역되거나, 편곡되거나, 작곡되었다. 그 후, 1911년 공화 혁명은 문어체적인 고전 중국어에 반대하여 중국어의 더욱 현대적이고 회화체 형식인 만다린 어와 새로운 문학을 국어로 추진하자는 전국적인 캠페인을 자연스럽게 이끌었다.

문학에서 만다린 어를 근대 중국어로 진흥시키는 것을 지지하기 위해

서 후쉬의 강력한 후원자이자 친한 친구였던 한편, 작곡가이자 언어학자인 짜오 유웬 렌은 자신의 선율에 다양한 시인들의 만다린 어 시를 붙였다. 짜오는 중국어에 대한 전문 지식 때문에 잘 어울리는 선율로 노래를 작곡하는 것이 가능했다. 반면에 그의 피아노 파트는 슈베르트 리트를 연상시킨다. 예 4)에서 화살표로 표시된 마디 44와 52에서처럼 장조에서 단조로 바뀌는 것에서 슈베르트 수법을 쉽게 발견할 수 있다. 짜오는 이런 노래의 그룹을 “새로운 시의 노래”라고 불렀다. 이 노래들은 중국 지성인들 사이에서 너무나 잘 받아들여져서 많은 작곡가들이 따라하게 되었고, 결국 소위 ‘중국 예술 가곡’이라고 불리는 장르가 생겨났다.9)

9) Chao Yuen Ren의 아내인 Yang Bu Wei(1972)의 ‘차오 가족에 대한 잡다한 이야기들’을 읽는 것 외에도 나는 그들의 첫째 딸 Rulan Chao Pian 교수와 공부할 특권을 누렸다. 매사추세츠 주 캠브리지에 위치한 그녀의 집에서 나는 첫해와 마지막 해를 보냈다. 후쉬는 룰란 교수 가족의 친한 친구였다. 그녀는 나에게 현대 중국 문학과 만다린 캠페인에 대한 후쉬의 노력에 그녀의 아버지의 참여와 양친에 대한 귀한 추억들을 여러 번 나누어 주었다.

예 4a) <어떻게 당신을 생각하지 않을 수가 있는가!>의 도입부

Moderato ♩=108 刘丰作词

天上飘着
些微云，
地上吹着些微
风。
啊！
微风吹动了我的头

예 4-b) <어떻게 당신을 생각하지 않을 수가 있는가!>의 중간 부분

水面落花慢慢流，
水底鱼儿慢慢游。
啊！
燕子，你说些什么话？
教我如何不想

짜오의 가장 잘 알려진 노래 <어떻게 당신을 생각하지 않을 수가 있는가¹⁰⁾>(1926)와 같은 제목을 가진 1963년 홍콩 만다린 어 영화에서 우리가 예 2)에서 들었던 가수 게란이 노래와 춤 극단에 오디션을 보러 간다. 그녀는 처음에 이것은 소위 중국 예술 노래 양식으로, 피아노 반주와 함께 처음 불렀다. 피아노 반주는 이전 세기의, 교육받은 중국인들의 눈에는 진지한 예술 음악과 음악적 현대성의 상표였다.

첫 번째 연(stanza) 이후, 그녀는 갑자기 성악 선율을 블루스와 스윙의 감각으로 변화하면서 분위기를 반전시켰다. 반주도 각각의 음악 양식의 리듬과 악기들에 따라 바뀌었다. 재즈 버전은 일본 작곡가 료이치 하토리가 편곡하였다.

예 5) 게란의 영화 “어떻게 당신을 생각하지 않을 수가 있는가”



10) 이것(How Can I Help But Think of You)은 작곡가 자신의 영어 노래 제목이다. 그는 중국어 남성 명사 他를 2인칭명사 “you”로 번역한데에는 자신만의 이유가 있다. 趙如蘭編, 『趙元任音樂作品全集』, 上海音樂出版社, 1987, 27쪽 참조.

두 버전은 만다린 어로 노래되었지만 음악적으로는 서양적이다. 상대적으로 더욱 형식적인 성악 발성에서 블루스적인 갈망으로, 피아노 반주에서 록 밴드 반주로 변화된 것은 1960년대 중국인들이 인식한 두 양식들을 대조시킨 것이다. 더구나, 감독과 악보 편곡자는 단순한 것에서 세련된 것으로, 상대적으로 얇은 반주에서 밴드의 풍성한 짜임새로의 ‘음악적 진화’를 암시하고 있다. 화면에서 두 가지 음악 양식은 불가피하게 비교된다. 비록 이런 비교가 오해의 소지가 있고 부적절함에도 불구하고 중국인들이 일반적으로 선호하는 것을 진정으로 반영한다.

중국 음악가들의 서구 모델에 대한 열망은 20세기 중국 노래에 한정되지 않는다. 서양 음악 언어와 미학은 다양한 기악 장르에서 열정적으로 채택되고 적용되었다.

독주와 관현악 버전

대나무 피리 디찌와 활을 사용하는 류트 얼후와 같은 전통 악기들은 그들의 독주 레퍼토리보다 훨씬 긴 역사를 가지고 있다는 사실에도 불구하고 20세기 초반 이후에서야 ‘독주 악기’가 되었다. 이런 상황은 1949년 이후 특히 그렇다. 당시 공산당이 명확한 정치적 선전 주장을 가지고 전문 음악가들의 훈련을 접수했다. 중국 얼후의 독주곡 <두 번째 봄에 반사된 달>은 원래 1950년대 장님 어빙(Abing the Blind)이 1950년에 작곡하고 연주한 것이다. 단독 성부의 가공되지 않은 비음 소리와 함께 미세음 변화에서 뉘앙스와 음질의 대조가 잘 드러난다.¹¹⁾

11) 중국 대나무 플루트 디찌의 구조와 발전에 대해서는 Frederick Lau의 논문들, “Music and Musicians of the traditional Chinese dizi in the People’s Republic of China,” Ph.D. thesis, University of Illinois at Urbane-Champaign, 1991; “Individuality and Political Discourse in Solo-Dizi Compositions,” *Asian Music* Vol.

예 6)을 보라.

J. S. 바흐의 높이 평가되는 클라비어 평균율, 독주 바이올린 파르티타와 소나타, 그리고 모차르트, 베토벤, 라벨, 드뷔시의 피아노 작품들이 존재함에도 불구하고, 중국인들은 서구의 관현악곡에 노출되면서 독주 악기 레퍼토리들을 ‘약하고 세련되지 못한’ 것이라는 편향된 시선을 갖게 되었다. 이것은 부패한 만주 정부의 지속적인 실패로 인해 형성된 열등감의 이상심리와 많은 연관이 있다. 음악적으로 강력하고 내세울 만한 것이 되기 위해 서양 관현악 레퍼토리에 비교할만한 앙상블 문화를 창조하려는 노력이 지속되었다. 이런 심리는 서구 문화에 대항하기에 충분한 뭔가 ‘크고’ ‘세련된’ 것을 필사적으로 열망하던 시절의 대부분 중국인들에게 공통된 것이었다. 예 6)의 얼후 독주곡은 지속적으로 화성이 붙여졌고, 풍성하게 관현악 편성으로 만들어졌다. 또한 1950년대 이후로 수많은 악기 조합을 위한 대위선율이 첨가되었다.¹²⁾

27/1, 1995; “Forever Red: The invention of solo dizi music in post-1949 China,” *British Journal of Ethnomusicology* Vol. 5, 1996 등 참조. 중국 활 류트 얼후와 큰 규모의 중국 오케스트라에 관련된 논의는 Yu Sui Wah의 책들, *Lezai Dianchu Zhong: Xianggang Yasu Yinyue Wenhua*(Out of Chos and Coincidence: Hong Kong Music Culture). Hong Kong: Oxford University Press.2001, 63-95쪽; *Such are the Fading Sounds*, Hong Kong: International Association of Theatre Critics (IATC), 2005, 277-293쪽; “The Concept of Huqin(barbarianlutes): The Chinese Way of Imagining the Others”, The Second *Huqin* Festival Hong Kong, The Hong Kong Chinese Orchestra, May-June 2009, 220-226쪽 참조.

12) 현대 중국 오케스트라에 대한 논의는 Han Kuo Huang, “Modern Chinese Orchestra,” *Asian Music* 11(1), 1979와 Yu Siu wah, *Lezai Dianchu Zhong: Xianggang Yasu Yinyue Wenhua*, 63-95, 277-293쪽, *Such are the Fading Sounds*, 241-248쪽 참조.

예 6) <두 번째 봄에 반사된 달>의 독주 버전

二泉映月

阿炳演奏 · 1950
黄梅竹、黎松海和订编法

예 7) 〈두 번째 봄에 반사된 달〉의 관현악 버전

교향곡 풍으로 만들어진 중국 앙상블 음악

20세기의 문맥 안에서 다수의 중국 기악 앙상블 음악은 명백하게 서양 관현악 음악을 열망했다. 이것은 사회적 기능과 음악 양식의 관점에서 보면, 비록 몇몇 지역 앙상블의 악기들이 실제로 합병되기는 했지만, 중국 음악사에 등장하는 궁정이나 민속 전통과는 직접적인 연관이 없다. 이런 앙상블은 1920년대 초반 상해와 베이징에서 중국 악기와 중국화된 악기들의 조합으로 시작되었다. 이 앙상블은 상당한 수의 알토와 베이스 악기들이 만들어져서 현재의 형태로 확장되고 발전했다. 새롭게 만들어진 ‘중국’ 악기들은 20세기의 창안으로 간주될 수 있다. 그들은 오로지 형태와 디자인에서만 중국적으로 보인다. 사실상, 대부분은 겉으로만 중국식으로 보인다. 그러나 첼로, 더블 베이스, 팀파니, 비브라폰 등과 같은 서양 악기들이 변형된 형태로 혹은 그들의 원래 모습으로 도입되어 사용되었다. 더구나 오케스트라가 조직되고 이해되는 방식이 전통적인 중국 앙상블보다는 서양 교향악 오케스트라에 가깝다. 이것은 특정한 지역 양식의 민속 오케스트라도 아니고, 이전 세대로부터 전해 내려온 관습적인 레퍼토리를 취하지도 않았다. 오히려 이것은 상해나 북경과 같은 도시 환경으로부터 태어나서 장려된 새롭게-만들어진 전통이었다. 이것은 하나의 단일 오케스트라로 합병된 다양한 지역 악기들의 조합과 함께, 정치적·음악적으로 **범-중국적**인 것이었다. 민족주의자와 공산주의자 정부는 일반 중국인들이 이런 커다란 중국 오케스트라를 ‘중국 음악’으로 인식하도록 장려하는데 힘을 썼다. 그러나 얼마 후 종류의 고음, 알토, 베이스 활현 류트를 전 음역에 걸쳐 쌓아 올리는 아이디어는 명백히 서구의 콘소트(*consort*) 개념의 영향을 받은 것이다. 현대 중국 오케스트라의 외형과 음악 언어가 두드러지게 서양적임에도 불구하고, 중국인들의 공동체 속에서 이런 음악의 압도적인

인기는 평균적인 중국인들의 진짜 음악적 취향을 반영한다. 즉, 그 취향은 소비에트와 동유럽 어법을 향한 강한 선호도를 가졌지만 기본적으로는 서구적이다.

정치적 이슈들은 제쳐 놓고, 대부분의 중국 악기 연주자들은 자신들의 악기와 음악에서의 이런 발전이 큰 규모 오케스트라라는 궁극적인 목표로 자연스럽게 논리적으로 이르게 되는 것을 당연시한다. 그들은 지금까지 성취된 ‘발전’을 자랑스럽게 여긴다. 대부분의 중국인들은 음악 언어와 틀에서의 이런 ‘발전’ 혹은 변화들을 다윈식 용어로 ‘진보’라고 간주한다. 놀라울 것 없이, ‘진화’라는 용어는 중국 기악 음악과 악기에서 발생한 20세기 개혁 담론에서 자주 등장한다. 이에 적절한 강력한 예가 현악기 재료의 변화일 것이다.

현악기에서의 변화들

전통 중국 악기들은 현대 음악회장의 수요를 위해 만들어진 것이 아니기 때문에 큰 앙상블의 새로운 수요, 즉 빈번한 전조를 위한 평균율, 협주곡에서 필요한 기예성 등에 적응하기 위해서 악기에 많은 물리적 변화와 변형이 시도되었다. 이것은 이들 악기들의 근본적인 소리와 연주 실체를 바꾸었다. 명백한 역사적 변화는 현악기에서 발생했다. 20세기 말에 이르면, 비단 줄이 거의 폐물이 된다. 다양한 종류의 현악기가 금속 현으로 대체했다. 전문적인 얼후 연주자로서, 필자도 금속 현의 영속성과 감응성을 좋아한다. 그럼에도 불구하고 중국 전통 음악의 중요한 상징이었던 명주실의 전통적인 음질이 타협되었다. 금속 현을 튕는 비파와 얼후는 비단현의 악기와 결코 같은 것이 될 수 없다. 비단현의 전통적인 재질과 그것이 불러일으키는 문화적 연상들은 현대 중

국 악기들 속에서 금속 현의 더 밝은 음색과 큰 음향을 위해 포기되었다. 이것이 음악회와 녹음 연주의 필요뿐만 아니라 서양 미학의 영향 아래 생긴 음악적 변화의 결과라는 것은 부정할 수 없다. 이 시점에서 필자는 이것이 중국 음악에 대한 진화와 자연의 선택이라는 다윈주의 아이디어 영향의 직접적인 결과라고 말하는데 일말의 주저함도 없다.

조율에서의 변화

악기에서의 또 다른 과감한 변화는 서양 평균율의 완전한 수용과 채택이다. 다양한 찰현 류트들에 프렛(fret)을 만드는 것과 관악기에 바람구멍을 내는 것이 이제 서양식 평균율 체제에 맞추기 위해서 고안되었다. 다양한 중국 지역 양식들의 풍부하고 다양화된 음-체계들은 이제 균질화되어 단일 서양 체계, 즉 12음 평균율로 통합되었다. 중국인들은 이 모든 것을 진화의 더 나은 단계에 이르고자 하는 희망 속에서 행하였다. 찰스 다윈 씨에게 감사하자.

전통 중국 악기들이 현대의 큰 앙상블에 적응하기 위해서 자신들을 변화시켜감에 따라서, 자신들의 독주 레퍼토리도 축적해 가기 시작했다. 이 레퍼토리는 충만한 아르페지오와 빠르게 흐르는 스케일 구절, 카덴차 같은 기교 과시, 눈에 띄는 후기 낭만주의적 음악 어법을 특징으로 한다. 음악 입문자들을 가장 당혹스럽게 하는 것은 음악가들과 연주자들이 이런 종류의 음악을 전통적이건 현대적이건 간에 ‘중국적’인 것이라고 부끄럼 없이 칭한다는 것이다.

결론

우리가 논의했던 음악 예들은 모두 20세기 중국의 산물이다. 20세기 초반, 중국 음악가들이 처음에는 서양 문화를 번역하고 그 다음에는 모방하는 식으로 서구에 반응했던 것은 자연스러운 것처럼 보인다. 그러나 서양 미학과 공연 실제의 압도적인 수용은 결국에는 많은 중국 전통들의 본질, 어법, 실제들의 소멸을 이끌었다. 더구나, 일반 교육 계층에서 중국 미학과 음악 언어에 대한 이해와 지식이 결핍된 것은 그들의 음악 유산을 서양 대응물로 불가피하게 대체하는 결과를 낳았다. 이것이 아마말로 가장 파괴적인 것이다.

대부분의 중국 음악가들과 악기 제작자들은 지금까지 자신들이 해오고 있는 것을 국제무대에 중국음악이 맞추는 것을 돕고 있는 것이라고 생각한다. 그러나 이런 작업이 진짜 중국 유산을 희생하여 이루어졌다는 것을 간과하고 있다. 서양 음악언어와 미학에 굴복함으로써, 그들은 중국 음악 문화를 진화하게 만들고 그들이 상상하는 ‘국제적’ 수준에 받아들여질 수 있을 정도로 진보하게끔 만들었다고 생각했다. 비록 그들이 사용하는 악기들이 외관상으로는 중국적인 것처럼 보이고, 음악의 제목들도 중국적으로 영감 받았지만, 그들이 채택한 대부분의 음악 언어와 기법들은 중국 미학과 공연 실제와는 별로 상관이 없다. 그러므로 현대가 요구하는 서양적인 것을 성취하기 위해서, 전통 악기들의 디자인, 운지법, 설계가 왜곡되었다.

위에서 설명한 것은 19세기 말과 20세기 초까지 거슬러 올라가는 민족적 · 문화적 생존을 위한 투쟁으로 인해 계속 진행 중인 자발적인 문화 변용의 한 부분이다. 다윈의 이론이 한 문화 속의 철저한 변화와 환치 뒤에 있는 원리를 지지하는 중요한 역할을 하여 왔다는 것은 부인할 수 없다. 생존을 궁극적인 목표로 받아들였기에 어떤 넓고 깊은 차원

의 사고도 무시될 수 있었다. 자신의 전통과 서양 음악 일반에 대한 매우 제한된 지식만을 가지고 있었던 관료들 혹은 지성인들이 이러한 일을 수행했다. 이미 발생한 모든 일은 어떤 역사적 우연이 아니다. 20세기 초에 아시아 국가들이 직면했던 정치적, 경제적 문화적 곤경들은 그들에게 서양미학과 실재를 포용하고 숭상하는 것 외에는 어떤 선택의 여지도 남겨두지 않았다. 서양의 기준에 의거하여 전통 음악 장르들과 실제는 생존을 위한 진화 척도에서 ‘꽤 낮게’ 등급이 매겨졌다. 생물학에서의 관찰과 생물의 진화에서 나온 다윈의 이론이 불행하게도 문화와 공연 예술에 극단적으로 단순하게 적용되었다. 우리는 문화와 창조적인 예술에서의 변화들은 반드시 단순한 것에서부터 복잡한 것으로, 혹은 원시적인 것에서부터 세련된 것으로의 직선적이고 단일 방향적인 ‘발전’ 혹은 진화가 아니라는 것을 음악 혹은 예술의 역사의 많은 예에서 발견할 수 있다. 많은 기복과 부침이 있는 발전이 있었고, 대부분의 경우 이런 변화들은 서로 다른 문화의 사회적, 문화적, 경제적, 정치적 환경에 영향을 받기 때문에 다방면적이고 다방향적일 수 있다. 생존의 문제가 더 이상 위태롭지 않게 된 찰스 다윈 탄생의 200주년의 시점에서, 우리가 해야 하는 것은 우리나라의 음악 ‘발전’에서 우리의 위치 매김을 재고하는 것이다.

참고문헌

- Chao, Rulan(Zhao Ru-lan) ed. 趙如蘭編, Zhao Yuan Ren Yinyue Zuopin Quanji (Complete Works of Chao Yuen Ren's Music Compositions), 《趙元任音樂作品全集》 上海音樂出版社 Shanghai Music Press, 1987.
- Duara, Prasenjit, *Rescuing History from the Nation: Questioning Narratives of Modern China*, Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- Fairbank, K, John ed. *The Cambridge History of China*, Vol. 10 Late Ch'ing, 1800-1911, Part I, Taipei: Caves Books Ltd., 1986.
- Feng, Zi-kai ed. 豐子愷編, Li Shu Tong Gequ Ji (A Collection of the Songs by Li Shu Tong) 《李叔同歌曲集》, 香港: 海鷗出版公司 Hong Kong: Seagull Press.
- Han, Kuo Huang 韓國鏞, "Modern Chinese Orchestra", *Asian Music* 11 (1), 1979, 1-40쪽.
- Hong, Chang-tai 洪長泰, *Going to the People: Chinese Intellectuals and Folk Literature. 1918-1937*, Cambridge, Mass.: Council on East Asian Studies, Harvard University, 1985.
- _____, *War and Popular Culture: Resistance in Modern China, 1937-1945*, Berkeley: University of California Press, 1994.
- Hua, Yan Jun / Pang, Xiu Wen, 華彥鈞 曲、彭修文 改編, Erquan Yingyue, full score for erhu and orchestra, 民族管弦樂曲 《二泉映月》 二胡與樂隊, 北京: 人民音樂出版社, Beijing: People's Music Press, 1980.
- Huang Ko Wu (Huang Ke Wu) 黃克武, "Hu Shi and He Xu Li"(Hu Shi and Huxley) "胡適與赫胥黎" 載 《近史所集刊》, 台北: 中央研究院, Jin Shi Soh Jikan(Collected Papers from Institute of Contemporary Chinese History), *Academia Sinica*. Vol. 60, 2008,

- 1-30쪽.
- Hutchings, Graham, *Modern China: A Companion to A Rising Power*, London: Penguin Books, 2001.
- Jones, Andrew, *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*, Durham: Duke University Press, 2001.
- Liao Kuang-Sheng, *Anti foreignism and Modernization*, Hong Kong: The Chinese University Press, 1984/1990(rev. & enl.).
- Qian, Ren-kang 錢仁康, Hongyi Dashi Gequ Ji (A Collection of the Songs by Rev. Hongyi) 《弘一大師 歌曲集》, 台北: 東大圖書公司 Taipei: Dongda Book Company, 1993.
- _____, *Xuetang Yuege Kaoyuan (A Study of the Origin of School Songs) 《學堂樂歌考源》*, 上海音樂出版社 Shanghai Music Press, 2001.
- Shen Su-ru 沈蘇儒, Lun Xin Da Ya: Yan Fu Fanyi Lilun Yanjiu (On faithfulness, understand ability and elegance: a study of Yan Fu's translation theory). 《論信達雅：嚴復翻譯理論研究》 北京: 商務印書館 Beijing: Commercial Press, 1998.
- Tozer, Warren, "Taiwan's "Cultural Renaissance": A Preliminary View," *The China Quarterly*, No. 43, Cambridge University, 1970, 81-99쪽.
- Wong, Chuen-fung 黃泉峰, "Some issues on the Role of Traditional Music Thoughts in the School Song Movement at the Early Twentieth Century China," *Yinyue Wenhua (Music Culture)*, "20世紀初中國傳統音樂思想在"學堂樂歌"運動中的角色所帶出的一些問題", 《音樂文化》北京: 人民音樂出版社 Beijing: People's Music Press, 2000, 123-15쪽.
- Xia, Zong-yu ed. 夏宗禹編, Hongyi Dashi Yimo(Surviving Calligraphy of Rev. Hangyi) 《弘一大師遺墨》, 北京: 華夏出版社 Beijing: Huaxia Press, 1987.
- Yang Bu Wei 楊步偉, Zaji Zhaojia (Miscellaneous Accounts of the Chao

Family) 《雜記趙家》, 臺北: 傳記文學出版社, Taipei: Biographical Literature Press, 1972.

Yu, Siu wah, "Mongolian Music Preserved in a Qing Dynasty Music Treatise" in the panel "China and its neighbour: Musical Interaction and its Non-Musical Implications" at the annual meeting of the Association for Asian Studies (AAS), Washington, D.C., 1992.

_____, "The Meaning and Cultural Functions of Non-Chinese Musics in the Eighteenth Century Manchu Court," Ph. D., Harvard University, Cambridge, 1996.

_____, "The Institutionalization of Manchu Dance as Ritual Music in the 18th Century Manchu Court," The Second International Council for Asian Music - a'ak . yayue . nha nhac, The National Center for Korean Traditional Performing Arts, Seoul, Korea, 1997, 255-299.

_____, "Seminar on Chinese Large Instrumental Ensemble Music Held in Hong Kong," ACMR Reports, Spring, Association for Chinese Music Research, University of Pittsburgh, 38-41쪽.

_____, "Mengguyue yue Manzhouwu zai Qingdai de zhengzhi yue wenhua gongneng"(The Political and Cultural functions of Mongolian music and Manchu dance in the Qing dynasty) "蒙古樂與滿洲舞在清代的政治與文化功能", 《滿學研究》 第六輯, 北京 Manxue Yanjiu (Manchu Research), 420-432쪽.

_____, Lezai Dianchu Zhong: Xianggang Yasu Yinyue Wenhua(Out of Chos and Coincidence: Hong Kong Music Culture) 《樂在顛錯中: 香港雅俗音樂文化》, 香港: 牛津大學出版社 Hong Kong: Oxford University Press, 2001.

_____, "Dianying Xiaoyunche zhong de yinyue" (the Music in the movie "Little Lark", Liu Jin Feng, Zuo bo Tang, Fu Bao Shi &

Rong Shi Cheng ed., Shaoshi yingshi diguo: wenhua zhongguo de xiangxiang (The Shaw movie and Television Empire: The Imagination of a Cultural China) 電影《小雲雀》中的音樂 載廖金鳳、卓伯棠、傅葆石、容世誠編 《邵氏影視帝國: 文化中國的想像》, 台北: 麥田出版社 Taipei: Motian Press, 2003, 323-339.

_____, *Such are the Fading Sounds* 《樂猶如此》, Hong Kong: International Association of Theatre Critics (IATC), 2005.

_____, "The Concept of Huqin(barbarianlutes): The Chinese Way of Imagining the Others," The Second *Huqin* Festival Hong Kong, The Hong Kong Chinese Orchestra, May - June, 2009.

검색어: 중국음악, 번역, 다원주의, 서구화, 근대성

투 고 일	심 사 일	게재 확정일
2009년 10월 31일	2009년 11월 5일~25일	2009년 11월 30일